

Е.В. ВОЛОЩУК

*Доктор филологических наук, профессор
Европейский университет Виадрины
Франкфурт-на-Одере, Германия*

СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ И ЕГО «НЕКАНОНИЧЕСКИЙ» БРЕХТ КАК РЕПРЕССИРОВАННАЯ СТРАНИЦА ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье через призму «зон культурного отчуждения» (Сергей Троицкий) анализируется очерк Сергея Третьякова о Бертольте Брехте, а также контакты между этими двумя выдающимися представителями литературного «левого фронта». Данный очерк рассматривается на фоне взаимоотношений обоих писателей со сталинской цензурой, которая препятствовала продвижению «неблагонадежного» Брехта в советское культурное пространство и сначала воздействовала через свой контроль на творчество Третьякова, а после ареста писателя наложила запрет на его книги. Жертвой этого запрета на несколько десятилетий пал сборник «Люди одного костра», который, наряду с очерками о других «левых» художниках Веймарской республики, включал эссе о Брехте. В данной статье третьяковская трактовка Брехта анализируется в ее взаимосвязи с общей концепцией сборника, отмеченной печатью характерного для рубежа 1920-1930-х гг. перехода от разгрома революционного авангарда к установлению компартийной диктатуры в литературе. В центре внимания исследования находится третьяковская стратегия лавирования между предписанными цензурой требованиями, с одной стороны, и, с другой, собственным литературным опытом участника русского авангарда и разработчика основ молодой советской журналистики. При этом особое внимание уделяется стратегии «пробелов», «умолчаний» и скрытой полемики с догмами господствующего дискурса.

Ключевые слова: «зоны культурного отчуждения», очерк, Сергей Третьяков, Бертольт Брехт, «левый фронт» искусства, цензура, журналистика, литературный канон, официальный дискурс, литературный портрет.

Е.В. VOLOSHCHUK

*Doctor of Philology, Professor
European University Viadrina
Frankfurt-on-Oder, Germany*

TRETYAKOV AND HIS «NON-CANONICAL» BRECHT AS A REPRESSIONED PAGE OF THE LITERARY HISTORY

The paper analyzes, in terms of «cultural exclusion zones» (Sergey Troitsky), Sergey Tretyakov's essay on Bertolt Brecht, as well as contacts between those two outstanding

representatives of the literary «Left Front». Tretyakov's essay is viewed here against the backdrop of both writers' problematic relationship with Stalin's censorship that refused to admit the «politically unreliable» Brecht to Soviet cultural space and likewise exerted influence on Sergey Tretyakov – first through supervisory measures and then through arrest and prohibition of his books. Tretyakov's collection of essays «People of the One Fire» which, besides sketches on other leftist artists of the Weimar Republic, contained the above-mentioned Brecht-essay also fell victim to this prohibition and was banned for some decades to come. In this paper, Tretyakov's interpretation of Brecht's texts is analyzed in its relations with the overall concept of the book which bears the stamp of transition from the crackdown on revolutionary avant-garde to the establishing of communist party dictatorship in literature typical of the period between 1920s and 1930s. The study focuses on Tretyakov's strategic maneuvering between censorship restrictions and his own literary proficiencies as one of the protagonists of Russian avant-garde and the founder of the new Soviet journalism. For this purpose, special attention is paid to the gaps, omissions and arcane debate with the dogmas of the prevailing discourse.

Keywords: cultural exclusion zone, essay, Sergey Tretyakov, Bertolt Brecht, Left Front of the Arts, censorship, journalism, literary canon, official discourse, literary portrait.

ТЕКСТЫ ОДНОГО КОСТРА

В брехтоведении Сергеем Третьякову принадлежит заслуга открывателя, первого переводчика и популяризатора Брехта в советской России, а также литератора, с которым Брехта связывали творческие и дружеские отношения, поддерживаемые как перепиской, так и личными встречами. Немецкий писатель высоко ценил русского коллегу и его влияние на собственное творчество. «Мой учитель огромный, приветливый...» [1; С. 481], – так характеризовал Брехт Третьякова в стихотворении «Непогрешим ли народ?», написанном в отклик на известие о его трагической гибели.

Со своей стороны, Сергей Третьяков тоже написал текст о Брехте, в котором презентовал его в качестве одного из крупнейших левых художников Веймарской республики. Этот текст создавался им для сборника избранных пьес немецкого драматурга, изданного в 1934 г. Спустя два года очерк «Берт Брехт» был включен Третьяковым в его сборник «Люди одного костра» (1936), объединивший аналогичные очерки о других выдающихся деятелях левого искусства: художнике – «фотомонтере» Джоне Хартфильде, композиторе Гансе Эйслере, режиссере Эрвине Пискаторе, писателях Фридрихе Вольфе, Йоганнесе Бехере, Оскаре Марии Графе, а также датском писателе-коммунисте Мартине Андерсене-Нексе. Статьи были написаны на основе личного общения Третьякова с перечисленными художниками во время его поездок по Германии, Австрии и Дании в 1930–31 гг. Объясняя смысл заголовка книги, отнюдь не очевидный для русского читателя, привычного к многозначности слова «костер», Третьяков в ее предисловии указал, что метафорой «люди одного костра» он обозначил

современных зарубежных художников-бойцов коммунистического фронта, чьи произведения сжигались на кострах в нацистской Германии.

Через год после публикации названного сборника писатель был арестован и казнен. Его произведения были изъяты из читательского поля, что, по сути, было тождественно сожжению книг на нацистских кострах. Так что в символическом смысле Третьяков разделил судьбу героев своего сборника, вместе с ними став человеком «костра» уничтожаемой тоталитаризмом культуры. И сам писатель, и его творчество надолго затянулось патиной полузабвения в России. Несмотря на то, что на волне хрущевской оттепели отдельные его произведения переиздавались, в целом Третьяков вплоть до распада СССР оставался маргинальной фигурой русского культурного ландшафта. Примечательно, что еще в начале 1990-х гг. дочь писателя, Т.С. Гомолицкая-Третьякова, начала свои воспоминания об отце фразой: «О Сергее Михайловиче Третьякове мало кто у нас знает» [4; С. 554], а закончила замечанием о том, что в России на ту пору не было о нем написано ни одной книги. Собственно говоря, и поныне он, по словам российской исследовательницы В. Головчинер, все еще не занял подобающего ему места у себя на родине [3; С. 562].

В силу этих обстоятельств третьяковский очерк о Брехте оказался в России на обочине брехтоведческих студий. Между тем, в нем был создан оригинальный и многогранный, хотя и достаточно идеологизированный портрет Брехта 30-х годов, который отметил собой яркую веху в истории рецепции немецкого писателя в советской России. Этот портрет обладает ценностью и как литературное свидетельство о жизни немецкого драматурга, и как продукт творчества незаурядного русского литератора, и как своеобразный документ эпохи трагических в истории России и Германии 30-х годов.

НА ЛЕЗВИИ БРИТВЫ

Для анализа третьяковской трактовки Брехта необходимо учесть два фактора, в значительной степени ее обусловивших. Во-первых, - позицию, с которой создавал ее автор (в данном случае вопрос «кто говорит?» имеет принципиальное значение, поскольку мы имеем дело не с рядовым литературным критиком или журналистом, а с тяжеловесом советской литературной сцены). И, во-вторых, - общую конструкцию сборника, в который был включен очерк о Брехте.

Сергей Третьяков (1892 – 1937 [8, 9], а не 1939 г., как ошибочно дает Справочник по Брехту [2; С. 248]) прошел парадигматический для русского авангарда путь от анархического бунта к убежденному служению коммунистической идее, что впоследствии привело его к идеологическому обслуживанию тоталитарного режима. Парадигматическим был и конец

его биографии: гибель Третьякова и последовавшая за ней попытка уничтожить его след в отечественном культурном пространстве были, по сути, частным случаем тотального и окончательного разгрома авангардистского движения в сталинской России.

Однако прежде, чем погрузиться в сумерки забвения, имя Третьякова блистало в обойме самых громких имен советского авангарда – Эйзенштейна, Мейерхольда, Маяковского, Шкловского и других выдающихся деятелей советской культуры. В 1920-30-е гг. он проявил себя в самых разнообразных амплуа – поэта-футуриста, прозаика, драматурга, публициста, киносценариста, переводчика, одного из разработчиков новой эстетики и активного участника возглавляемой Маяковским авангардистской группы ЛЕФ, одного из теоретиков течения «литература факта». Среди наиболее значительных писательских достижений Третьякова – изобретение жанра «биоинтервью», а также создание новой модификации очерка-повести. Но главную писательскую известность Третьякову принесли пьесы. Одна из них, драма «Рычи, Китай!», была экспортирована на европейскую сцену, где задержалась вплоть до 1975 г.; другая драма, «Хочу ребенка!», которую хотели, но в силу не зависевших от них обстоятельств не смогли в свое время реализовать на сцене Брехт и Мейерхольд, в 1980 г. была поставлена в Городском театре в Карлсруэ режиссером Г. Бальхаузен [4]. Впечатляюще широкую творческую деятельность Третьяков умудрялся совмещать с работой функционера и менеджера от молодой советской культуры. В разные периоды своей жизни он занимал влиятельные посты председателя художественного совета первой государственной кинофабрики и редактора издательства «Иностранная литература», был непревзойденным радиорепортером-импровизатором главных политических шоу на Красной площади.

Многое из перечисленного было уже за плечами Третьякова, когда он в 1930 г. отправился в путешествие по Западной Европе, где был принят как один из наиболее значительных культурных посланников послереволюционной России. За границей писатель пропагандировал достижения советского государства и искусства (в первую очередь – в Германии, которая в 1920-е гг. все еще рассматривалась как ближайший возможный плацдарм для экспорта социалистической революции) и – активно устанавливал контакты с идейными соратниками по литературному фронту (опять же – прежде всего в Германии, поскольку осознавал себя культурным посредником между немецкой и русской литературами). Из таких контактов и вырос замысел книги «Люди одного костра».

Работа над ней длилась с 1930 по 1936 гг. За это время многое изменилось и в СССР, и в советской литературе. Прошел Первый съезд писателей, положивший конец плюрализму творческой мысли и начало царству соц-

реализма. На повестке дня встал вопрос о формировании литературного канона, интерпретационного шаблона, литературно-критического инструментария и прочих комплекствующих литературного производства времен сталинизма. Выковывывавшийся в партийно-литературной кузнице соцреализм требовал уже не правды фактов, а выдаваемых за правду мифов. Этот императив вступал в прямой конфликт с программными ориентирами «литературы факта», горячим приверженцем которой был Третьяков. В силу богатого опыта творческой и политической работы под знаменами идеи революции он обладал четкой коммунистической ориентацией и известной чуткостью к партийным директивам. Однако в его эстетических установках все еще теплился огонь недавнего участия в авангардистском ЛЕФе и внутреннего творческого сопротивления насаждавшемуся партией соцреалистическому проекту. Такая исходная творческая позиция наложила двойственный отпечаток и на сборник в целом, и на вошедшую в него статью о Брехте, в частности.

На первый взгляд, книга «Люди одного костра» производит впечатление издания, отлитого по идеологическому шаблону 1930-х гг. Она снабжена броским политическим заголовком и «правоверным» программным вступлением, в котором очерчивается адекватная текущему идеологическому заказу цель: дать литературные портреты художников-«бойцов красного фронта» на фоне «поперечного разреза предгитлеровской Германии» [14; С. 312]. При этом автора настаивал на том, что героев его статей объединяет не только общая идейно-общественная позиция, но и общая эстетика нового революционного искусства, опирающаяся на принципы документализма, фактажности, «газетной» парадигмы письма, эпической нагрузки эпизода, литературного монтажа, парадокса, «действенного» эффекта литературного произведения и др. Правда, упомянутые принципы были преимущественно позаимствованы Третьяковым из репертуара все той же «литературы фактов», но в общем антураже предисловия они не противоречили разрабатывавшейся теории соцреализма.

Идеологически выверенным, на первый взгляд, кажется и само содержание книги. Оно включает все позиции разработанного партией литературного меню: сакральную идеологическую доктрину, иконостас политических «святых» (Ленин, Цеткин, Либкнехт, Люксембург и др.), конкретные предложения по персоналиям формирующегося социалистического канона современной западноевропейской культуры (таковы все герои очерков), конкретные критерии отбора таких персоналий и даже общий шаблон конструирования их биографий. В полном соответствии с господствовавшим политическим дискурсом в третьяковском сборнике изображается и констелляция политических сил в предгитлеровской Германии: пролетариат – как центральная политическая армия, его вожди –

коммунисты, его враги – нацисты, его главные предатели – социал-демократы, провалившие, по утверждению советских идеологов, проект большевистской революции. Сама же Веймарская республика трактовалась в третьяковской книге как брутальная спекуляция на идее демократии, прикрывавшая новыми лозунгами процесс реставрации старой империи. Показательно замечание, которым во вступлении к сборнику Третьяков сопровождает монтажную панораму страны: «Я думал, что республика – это значит вытравление всего, что связано с предыдущим режимом, с императорщиной. Но в названиях берлинских площадей, улиц, парков, дамб, мостов жирно жила императорщина. В республиканском Берлине было десять Кайзерштрассе, девять кайзер Фридрих и четырнадцать кайзер Вильгельм, – всего пятьдесят семь объектов начиналось словом «кайзер». Тридцать два места несли в себе слова «кениг», тридцать два – Вильгельм, семнадцать – Гогенцоллерн. Социал-демократы были решающей партией в Германии. Полицией-президент Берлина был социал-демократ. Социал-демократы называли себя «марксистами». Улицы Маркса в Берлине не было» [14; С. 310]. Идеологическая линия железно выдерживался до конца сборника, где утверждался и прославлялся культ «большого человека» Ленина.

И все же это была смелая для своего времени книга. В ней, например, ни разу не упоминается имя Сталина, – а ведь в 1936 году, когда она вышла в свет, культ «вождя всех времен и народов» уже в полную силу гремел в искусстве и печатной продукции; достаточно сказать, что газета «Известия» отметила 1 января 1936 восторженными одами Пастернака в честь Сталина. Явно редуцировано в сборнике и ритуальное почитание Ленина. Его образ изредка и спорадически фигурирует у Третьякова, да и то в основном в качестве персонажа произведений художников «левого фронта» – на плакате Хартфильда (Ленин под тенью крыла аэроплана), в спектакле Пискатора «Буря над Готландом» (Асмус, загримированный под Ленина), в стихотворении Й.-Р. Бехера (портрет умершего Ленина в комнате умирающей Клары Цеткин) в публичной речи Андерсена-Нексе (при пересказе которой журналисты, впрочем, допустили забавную ошибку в написании псевдонима вдохновителя социалистической революции, в результате чего «Ленин» превратился в толстовского «Левина»). Несколько чаще, пожалуй, фигура основателя советского государства мелькает в очерке о Брехте. Но даже и там она, в конечном счете, монтируется в контекст стихотворения о ковровщиках из Куян-Булака, полемически направленного против культа Ленина [5]. Подобные осколочные упоминания в сумме произвольно складываются в странный, омраченный собственным посмертным существованием образ вождя – мертвого, вытесненного из жизни, пребывающего «в тени» исторического прогресса, застывающего в фотографии на стене,

застревающего в фальшивом имени, ускользающего в малярийное болото и т.д.

Смелость автора проявилась также в подборе героев очерков, отнюдь не бесспорных в свете сталинского культур-эталона художника-бойца «красного фронта». В том же 1936 году Пискатор, за пять лет до того эмигрировавший в Россию, чудом из нее вырвался перед уже готовившимся арестом, после чего был записан НКВД в ряды «известных врагов СССР» [13]. На Вольфа и Бехера, тоже некоторое время поживших в Советском Союзе, собирався компромат, уличавший их в антисоветских настроениях и желании покинуть родину пролетарской революции [13]. Не в пользу советской России сделал свой выбор и Джон Хартфилд, который попробовал тут обосноваться в 1930-31 гг., после чего предпочел перебраться в Европу. Не захотели осесть в Советском Союзе побывавшие там Ганс Эйслер и Оскар Мария Граф. Последний, если верить описанию Третьякова, повсюду в России чувствовал себя безнадежным экзотом. Появляясь на собраниях или на улицах в баварских кожаных шортах и старой шляпе с пером, он неизменно возбуждал нездоровое любопытство прохожих. Выразительна сценка, с которой начинается очерк об этом писателе. Во время Съезда советских писателей Граф на улице случайно оторвался от сопровождения. Его тут же окружила толпа, в которую затесались уличные мальчишки. Пожелав проверить плотность баварских штанов Графа, они принялись колоть его булавкой. Объект их зондирования, рассказывает далее Третьяков, «издал вопль, в который вложил знакомое русское слово, правда, неизвестное по смыслу: «Хорошо!» Окружающие, приняв это за краткий спич, заплотировали. Укол повторился. «Спасибо!» – прокричал Граф в отчаянии второе знакомое ему слово. Никто ничего не понимал. Граф схватился за подвернувшегося милиционера и, бормоча: «Писатели... писатели...», был доставлен к автомобилю» [14; С. 397-398]. Описанная в самом начале очерка, эта история срабатывала как имплицитный детонатор всех дальнейших настойчивых попыток рассказчика убедить читателя в том, что в советской России Граф чувствовал себя «хорошо» не в том смысле, в каком он выкрикивал это слово в общении с уличными сорванцами...

Кроме того, в рассказы об этих художниках просочились не пропущенные через идеологический фильтр субливерсивные мелочи, которые не соответствовали сталинскому идеологическому эталону настоящего «бойца» коммунистического фронта. Так, в одном из очерков автор любя и шутя проецировал на Графа диагноз «легкая идиотия», в свое время поставленный Томасом Манном герою графовской книги «Мы в ловушке». В другом месте Третьяков попутно упоминает о том, что в годы Первой мировой войны Бехер лечился от наркомании. В эссе об Эйслере он вступает в заочный спор с советскими противниками джаза, элементы которого мастерски

использовались этим композитором в его революционной музыке. Пятна зловещего комизма проступают и в рассказанной Третьяковым историей о том, как Андерсен-Нексе после его избрания почетным шефом детского дома при саратовском ГПУ, распорядился перечислять на счет этого дома собственные советские гонорары, однако гонорары ему никто не выплачивал, а сам детский дом вскоре был расформирован...

Разумеется, все эти живые детали, де факто субверсивные по отношению к навязываемому вместе с соцреализмом идеалом художника – «бойца красного фронта», не были следствием сознательной диверсии со стороны автора. Скорее всего, они были произвольным продуктом введшейся в его художественное мышление привычки к объективному документированию не приглаженной фактуры жизненного материала, к фиксации выразительных штрихов, высвечивающих сложность и многогранность изображаемого явления. Однако подобные штрихи несли в себе заряд сопротивления идеологическому прессингу и автоматически продуцировали рискованные проекции вокруг пропущенного через внутреннюю цензуру повествования. Примечательно и символично этот подтекст проявляется в метафоре костра/огня, которая в заголовке книги и предисловии функционирует в качестве эмблемы нацистских репрессий против левой культуры, а внутри очерков «переворачивается» шаблонными соцреалистическими значениями пионерского костра или огня революции, окрашивающего образ Клары Цеткин в бежеровском стихотворении. В таких спонтанных переключках помимо авторской воли проступает некое сходство между нацистской и советской тоталитарными моделями. Так, следуя своему пристрастию к правде фактов, Третьяков в этих и многих других штрихах портретов своих героев попадал в положение героя кафковского афоризма: «Он бежит вслед за фактами, как начинающий конькобежец, который к тому же упражняется в таком месте, где это запрещено».

Особый случай в третьяковском проекте красного культур-канона представляет фигура Брехта. Сталинское партийно-чиновничье руководство не жаловало знаменитого немецкого драматурга [7]. Еще в 1932 г. при подготовке к печати первого издания избранных пьес Брехта на русском языке вместе со статьей, позже вошедшей в сборник «Люди одного костра», Третьяков столкнулся с ожесточенным сопротивлением цензуры. Однозначным сигналом неблагоклонности власти был тот факт, что фамилия Брехта была вычеркнута руководством страны из списка зарубежных гостей, приглашенных на судьбоносный Первый съезд советских писателей, в котором Третьяков участвовал. Фактически вплоть до награждения Брехта Сталинской премией в 1955 г. во внутренних рецензиях компартийных цензоров его произведения отбраковывались как «очень слабые», беззубые, пригодные разве что для кукольного театра (последняя аттестация, между прочим, адресовалась брехтовской «Матушке Кураж»). Да и Сталинская

премия, на получение которой Брехта выдвинул не советский, а зарубежный писатель-коммунист Луи Арагон, была присуждена ему лишь после того, как от нее в приватном письме отказался Т. Манн [7]. Собственно говоря, на протяжении всей советской истории, как справедливо было замечено на состоявшейся в 2012 г. московской дискуссии «Кончилось ли время Брехта?» [10], Брехт неизменно воспринимался советской властью как союзник протестных по отношению к ней настроений. Включив Брехта в свой канон творцов нового революционного искусства, Третьяков, как и при издании брехтовских пьес, вступил в открытую конфронтацию с компартийной цензурой.

Таким образом, сквозь густую идеологическую решетку в сборнике «Люди одного костра» пробивается где-то вполне осознанная, где-то – скорее интуитивная или вообще непредумышленная контридеологическая рефлексия автора, диктуемая его художнической честностью и литературным талантом.

ХРОМОЙ СОЛДАТ МАРКСИЗМА

Образ Брехта укладывается в разработанный Третьяковым шаблон портретирования художников Веймарской культуры и одновременно из нее выпадает. Стремясь, как и в других очерках сборника, представить своего героя во всей полноте, автор выстраивает разветвленную конструкцию повествования, которая, работая в монтажном режиме, захватывает брехтовское художественное творчество и собственно житнетворчество в единстве их диалектического (употребим любимое словцо этого очерка) развития и неизменных конститутивных черт.

Жизнеописание Брехта нанизывается на общую схему, используемой Третьяковым в статьях о деятелях Веймарской республики. Оно включает обязательные для этой схемы пункты разрыва начинающего художника с домашней неревolutionной (как правило буржуазной) средой, травму Первой мировой войны, сопричастность революционным событиям в Германии, участие в авангардистском литературном движении, сочувствие марксизму и советской России, опыт нацистских преследований, эмиграцию. Просматривается в жизнеописании и общий для всех очерков вектор движения героя-художника от «страшного плаванья в хлябях индивидуализма» [14; С. 315] к осознанию «общественного оправдания его личного существования» [14; С. 315], от мучительного поиска ориентиров в хаосе жизни к их обретению в коммунистическом коллективном проекте изменения мира, предложенным Марксом и запущенным в действие Лениным.

Вот только, в отличие от персонажей других третьяковских очерков, Брехт предстает неисправимым проблематиком этой общей схемы. «Хромым шагом», по словам Третьякова, он пришел к марксизму и, несмотря на

необычайное усердие, проявляемое в практическом овладении марксистско-ленинской теорией (никто в третьяковских очерках в так упорно не штудировал Ленина, как Брехт), не вполне поддавался ее унифицирующему воздействию. Если в характеристиках других героев книги присущие им противоречия и парадоксы отодвигаются на задний план, как правило, смягчаясь в процессе их мировоззренческой эволюции, то в образе Брехта они предельно заостряются.

Ключевое значение для третьяковской трактовки Брехта имеет инсценизация начала очерка об этом писателе. Вообще говоря, во всех статьях сборника Третьяков прибегает к подобным инсценизациям, используя их как ауфтакт к доминантному мотиву каждого портрета. История «фото-монтера» Джона Хартфильда, например, начинается с рассказа о его отце, авторе революционной пьесы «Штурм Бастилии», и брате, директоре радикального левого издательства «Малик», «занимавшего своими изданиями почетное место на гитлеровском костре» [14; С. 318]. Рассказ о Бехере – с адресованной Третьякову просьбы поэта перевести только что написанное им стихотворение на смерть Клары Цеткин на русский язык. Очерк об Эйслере – с описания пролетарской публики, нетерпеливо ожидающей начала его концерта. Потерпевший множество финансовых крахов режиссер Пискатор впервые предстает перед читателем после очередного провала своей премьеры. Писатель-врач Фридрих Вольф, увлеченно пропагандировавший в своих медицинских книгах здоровый образ жизни, бодро стартует в третьяковском очерке с утреннего обливания холодной водой.

Брехт же выплывает из клубов синего сигарного дыма, окутывающего беседу немецких интеллектуалов о политическом положении Германии 1931 года. В их «словодымии» и «дымословии» автору слышится голос исконного немецкого отвлеченного ума, облачившегося в латы научно-технической мысли начала XX века, но, как и встарь, озабоченного поиском абстрактных, оторванных от действительности формул жизни. Поэтому в образной ткани, используемой в описании данной сцены, навязчиво преобладают «лабораторно-технические» ассоциации: «... из голов-реторт методическими каплями сухой перегонки падают сентенции и афоризмы. Их отделка блестяща. Реторты кажутся никелированными по лучшим германским способам. Тренированнейшие в мире немецкие мозги обсуждают положение, ищут формулы, способные охватить сегодняшний день, – формулы познания.

Я удивлен. Формулы познания – это хорошо, но где же формулы действия?

- Товарищ Берт Брехт, подымитесь с вашего низкого кресла на точных шарнирах коленных суставов. Перестаньте на секунду пить сгущенный

ликер умозаключений. Почему эти люди здесь, а не в ячейках, не в гуле митингов безработных? [...]

- Вы человек Советского Союза и прямого действия, – отвечает Брехт. Вы не понимаете, до чего германскому интеллектуалу нужна познавательная формула. Над немцами любят смеяться за их преувеличенное уважение к приказу и говорят, что каждый параграф устава они готовы считать категорическим императивом Канта. Отсюда – анекдот о том, что никогда немцы не сделают революции, ибо для этого надо занять вокзалы, а как их занять, если нет перронных билетов? [...]» [14; С. 328-329].

Требование действия, с которым вступает в разговор повествователь, выступающий в статусе эдакого старшего наставника, – вовсе не риторическая фигура. Оно было краеугольным камнем теории «литературы факта», результировавшей это положение своей эстетики из марксистско-ленинского учения. В ответ Брехт пускается в иронические размышления над спекулятивным немецким умом. Вот в разговоре всплывает упоминание о том, что классическая презентационная формула Германии как страны «мыслителей и поэтов» («Denker und Dichter»), нынче была заменена саркастической ее аттестацией как страны «мыслителей и палачей» («Denker und Henker»). Брехт саркастически подбрасывает еще один модернизированный ее вариант:

«– В формуле слово «денкер» я предлагаю переделать на «денкес».

Германия – это страна «денкесов». И поясняет:

- Денке – фамилия преступника, который убивал людей в целях утилизации трупов. Из жира убитых он делал мыло, из мяса – консервы, из костей – пуговицы, из кожи – кошельки. Он поставил это дело на совершенно научную ногу и был крайне удивлен, когда его, поймав, присудили к смертной казни [...] ему было непонятно, почему это на фронте можно безнаказанно расходовать, и притом бессмысленно, без всякой дальнейшей утилизации, тысячи людей, а ему нельзя практично распорядиться каким-то десятком? [...] лучшие люди Германии, судившие Денке, недостаточно учли в его поведении черты подлинно германского гения. А именно – методичность, добросовестность, хладнокровие и умение подвести под всякий свой акт прочную философскую базу. Не казнить его должны они были, а дать ему звание доктора философии «honoris causa»» [14; С. 329]. В приведенном пассаже Брехт атакует не только погруженных в свои умозрительные констелляции немецких мыслителей – «денкеров», но и тех практических «денкесов», которые находятся на обратной стороне медали и прагматично действуют, прилагая ложные порождения спекулятивного разума к жизненной практике...

Здесь, в зачине очерка обозначена матрица третьяковской трактовки Брехта. Брехт, каковым он предстает в этой сцене, одновременно принад-

лежит к кругу «голов-реторт» и противостоит ему. Как немец он понимает склонность соотечественникам к умозрительным схемам; как марксист – осознает необходимость рационально-прагматичных рецептов превращения мысли в «действие». Ему свойственны не только жажда разрушения старого бюргерского «порядка», но и поиск новых, прогрессивных «логических формул» упорядочивания действительности. Он одновременно циник и моралист, «пачкун родного гнезда» и человек, думающий над тем, как очищение родного гнезда сделать общим делом своих соотечественников. Все эти линии в дальнейшем упорно – отчасти с подачи автора, отчасти вопреки его воле – проступают сквозь смену декораций в повествовании о жизни-творчестве Брехта, проникая в ассоциативные характеристики его творческих проектов (так, Третьяков пишет о «брехтовской алгебре» в пьесе «Мать», о «чертежах и схемах» эпического театра, которые в случае слабой жизненной наполненности рискуют переродиться в чистую драматургическую софистику и т.д., отсюда же – беглые параллели между Брехтом и Вольтером или между Брехтом и Конфуцием).

Бросаются в глаза и другие противоречия третьяковского образа Брехта.

С одной стороны, Брехт со своей тягой к «логическим формулам» несет на себе печать того, что Третьяков считает умозрительным «германским гением». Но, с другой стороны, пишет русский автор, он – «сплошное поношение всего, что мы привыкли считать немецким. Какой же это сын краснощеклой ширококостной Германии, когда слово «щупляк» кажется здоровяком в сравнении с комплекцией Брехта! Он кажется нотой, выдудтой из очень узкого кларнета» [14; С. 329]. И далее: «Немец – ведь это человек, у которого в беде сначала кончается хлеб, потом продается посуда и лишь затем исчезает крахмальный воротничок. Я видел на улице безработных немцев, отдававших уличным гладильщикам выгладить свои галстуки. Какой же Брехт немец, если шею его обнимает мятая рубаха без галстука, если на премьеру, сияющую фраками и пластронами, он вваливается небритый и в черной рубахе?» [14; С. 330]

Брехт, конечно, написал по следам своего опыта переживания Первой мировой войны бунтарскую Балладу о мертвом солдате. Но в период работы в военном госпитале он, по собственному рассказу, был готов выполнить любой приказ своего начальства: «Если бы врач приказал мне: «Брехт, ампутируй ногу», я бы ответил: «Слушаюсь, ваше благородие», – и отрезал ногу. Если бы мне сказали: «Брехт, трепанируй», я бы взломал череп и залез в мозги. Я видел, как наспех чинят человека, чтобы скорее отправить его снова в бой» [14; С. 330]

Брехт, конечно, увлекался в молодости культом «волосатой мужественности», но самого его невозможно было вытащить на утреннюю зарядку.

Третьяковский тезис о том, что Брехт «хромым шагом» спустился с вершин «интеллектуальной эквилибристики» в долину коммунистической теории, гасится предшествующей ему характеристикой эпического театра как новой реторты, которая перегоняет основные положения марксистской доктрины в идейно-дидактические формулы действия для народных масс. В дальнейшем повествовании по не зависящей от автора логике в портрете Брехта усиливаются противоречия между чертами прямодушного пропагандиста коммунистической идеи и изощренного мастера «интеллектуальной эквилибристики», любой ценой выжимающего из реальной действительности нужные ему формулы. Эти противоречия равным образом проступают и там, где Третьяков, пытаясь их сгладить, добавляет свои комментарии, и там, где он умолкает, вставая на позицию безличного объективного показа.

Яркий пример тому – третьяковская презентация темы суда в брехтовском творчестве. Соглашаясь с Осипом Бриком, заметившим, что все брехтовские драмы суть судебные процессы, Третьяков в шутку называет их автора «сутягой и изворотливым казуистом» [14; С. 335], а затем без всяких комментариев приводит несколько примеров.

Вот первая из написанных Брехтом на коммунистическую тему пьеса «Высшая мера». «Она, - бесстрастно анонсирует ее содержание Третьяков, - построена как суд, где действующие лица отчитываются и оправдываются в совершенном ими вынужденном убийстве товарища, а контрольная инстанция (хор), представляющая одновременно и зрительскую массу, резюмирует происходящее и формулирует решение» [14; С. 336]. На пустых, не заполненных авторскими оценками полях этого анонса сам собой возникает читательский знак вопроса.

А вот – новый творческий замысел, которым Брехт поделился с Третьяковым во время своего пребывания в Москве в 1932 г.: у него возникла идея устроить в Берлине театр-паноптикум, в котором бы инсценировались самые интересные судебные процессы из истории человечества, начиная от суда над Сократом и заканчивая сценами судов из жизни современной Германии и советской России. И снова молчание автора открывает свободное пространство для читательских параллелей между брехтовским проектом театра-суда и его реальным перевертышем – сталинским судом-театром, проявившимся во время показательных и тайных судебных процессов.

Третьяковские фигуры умолчания в очерке, возможно, были результатом вытеснением табуированной рефлексии над фактическим функционированием сталинского судопроизводства, с одной стороны, и моральной неготовности автора одобрить своим словом брехтовскую установку на оправдание советских судов, с другой. Важен, впрочем, их конечный эффект, автомати-

чески обеспечивающий конфликт брехтовских схем фикциональных судов с реальными советскими судебными процессами сталинской эпохи. Этот конфликт задним числом кажется тем более гротескным в пост-текстовой биографической перспективе автора и героя очерка. Через несколько лет после публикации эссе о Брехте сталинский «театр-паноптикум» поставит фиктивный, но отнюдь не фикциональный спектакль, в котором роль обвиняемого сыграет сам Третьяков. В финале 46-дневного спектакля писатель будет приговорен к «высшей мере» и незамедлительно казнен. Узнавший о его гибели Брехт напишет «захалавное» стихотворение «Непогрешим ли народ?», в котором обвинит сталинский народный суд в чудовищной несправедливости. Отчаянный вопрос в финале этого стихотворения: «Как можно было послать его на смерть?», – будет звучать лучшим комментарием к брехтовским театральным судам, упоминаемым в очерке Третьякова...

Статья о Брехте заканчивается двумя, казалось бы, бесспорными, с идеологической точки зрения, брехтовскими стихотворениями. В первом из них речь идет о том, как ковровщики из глухой туркменской деревни Куян-Булак решили почтить память Ленина гипсовым бюстом, но в последний момент потратили собранные для этой акции деньги на общественно полезное дело: залили нефтью малярное болото. Другое же стихотворение прославляет московского метро как грандиозный и уникальный проект, демонстрирующий триумф воплощения в жизнь марксистско-ленинской теории. На периферии сюжета первого стихотворения, однако, вырастает картина далекой азиатской провинции, прозябающей при советской власти в вековой нищете и отсталости. Квазимонументальные строки второго стихотворения представляют собой переложенный ритмическими строками парафраз официального советского метро-дискурса, создававшего из проекта московского метро одно из главных «пространств ликования» (М. Рыклин) эпохи сталинизма. Такие «пространства ликования» продуцировались сталинской пропагандой в качестве особо важных идеологических ловушек, предназначенных для одурманивания как собственного народа, так и зарубежных гостей страны [12]. Свою поэтическую лепту в формирование такой ловушки внес и «хромой солдат марксизма» Брехт, который хотел и/или вынужден был видеть в московском метро одну из воплотившихся на практике «логических формул» марксизма.

При трезвом, свободном от тогдашних идеологических «установок» сегодняшнем взгляде отмеченные Третьяковым противоречия Брехта суммируются в «двоящийся» образ художника, постоянно отступающего в своем марше по коммунистическому пути то ли в цинизм, прикрываемый идеологической пропагандой, то ли в ослепленность «логическими формулами» идеологической догмы, преступно оторванной от реальной действительности.

Реальная жизнь постфактум дописала выразительный эпизод к третьяковской биографии Брехта, в котором, пожалуй, с наибольшей очевидностью проявилась отмеченная русским писателем парадоксальная – одновременно циничная и фанатичная – позиция Брехта по отношению к советскому опыту реализации марксистско-ленинской доктрины. В 1955 году Брехт, незадолго до этого в своем тайном дневнике назвавший Сталина «заслуженным убийцей народа», принял премию имени этого убийцы, официально оценив ее как «наивысшую и наиболее желательную» награду и прагматично распределив ее между личными счетами, находившимися в ГДР и Швейцарии.

ПОСТСКРИПТУМ. ОБ ИМЕНАХ, ПРИСУТСТВУЮЩИХ В ОТСУТСТВИИ

В тюрьме НКВД, куда его привезли прямиком из больницы, где он лечился от тяжелого нервного расстройства, недавний апологет «литературы факта» Третьяков под жестким давлением изнурительного следствия придумал мифическую, от первого до последнего слова сфальсифицированную версию о своей 13-летней шпионской деятельности в пользу японской разведки. Когда большевистские инквизиторы принялись выбивать из него имена немецких товарищей, с которыми он был связан, Третьяков назвал лишь тех, чье положение считал наиболее безопасным, – коммунистов Пуча, Ренна, Джона Хартфильда. Имени Брехта в этом списке не было.

В эмиграции официальный пропагандист сталинско-советского мифа Брехт в неофициальной обстановке резко критически высказывался по поводу прикрываемых этим мифом репрессий. Одним из документально-поэтических свидетельств его негласного протеста было стихотворение «Непогрешим ли народ?». Первоначально оно начиналось строкой: «Мой учитель Третьяков...». Однако при редактировании текста фамилия учителя в этой строчке оказалась тщательно затушевана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр: в 5 т. – М.: Искусство, 1965.
2. Brecht-Handbuch / Hg. von Jan Knopf. In 5 Bdn. – Bd. 2. - Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. – 2001, S.248.
3. Головчинер В. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века // Брехтівський часопис – Brecht-Heft. Статті. Доповіді. Есе. Збірник наукових праць (Філологічні науки). – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. - Випуск 1 (2011) – С.17–31.
4. Гомолицкая-Третьякова Т. О моем отце / Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. – М. Советский писатель, 1991. – С.554.
5. Engelmann B. Es gibt eine Überlieferung, die Katastrophe ist. Erinnerungskultur versus Kult der Erinnerung in Bertolt Brechts Lukullus-Texten (1939), S. 212-233. In: New essays on Brecht = Neue Versuche über Brecht / Hg. von Maarten van Dijk (2001). URL: <http://digicoll.library.wisc.edu/>

- cgibin/German/Germanidx?type=turn&entity=German.BrechtYearbook026.p0225&id=German.BrechtYearbook026&isize=text].
6. Hecht W. Die andere Seite der Medaille. In: Berliner Zeitung. – 26.02.2013.
 7. Колязин В. Бертольт Брехт vs. Томас Манн: как великого драматурга награждали Сталинской премией // Театр. – 2012. - № 8 [режим доступа: <http://oteatre.info/bertolt-breht-vs-tomas-mann-kak-velikogo-dramaturga-nagrazhdali-stalinskoj-premiej>].
 8. Колязин В. Дело Третьякова. «Как можно было послать его на смерть?» О гибели учителя Брехта, «огромного приветливого Третьякова»: [режим доступа: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio3.htm>].
 9. Кончилось ли время Брехта? Стенограмма дискуссии [режим доступа: <http://ermitazh.theatre.ru/people/creators/writers/brecht/17201/>].
 10. Mierau F. Tatsache und Tendenz. Der operierende Schriftsteller Sergej Tretjakow. In: tretjakow S. Lyrik. Dramatik. Prosa. –Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1972. – S.420 – 542.
 11. Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. – М.: Логос, 2002.
 12. Справки об отдельных деятелях немецкой культуры 20 - 30-х годов (по материалам фондов Центрального архива ФСБ России) // «Верните мне свободу». Деятели литературы и искусства России и Германии - жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из архива бывшего КГБ. - М.: Медиум, 1997 [режим доступа: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/nkvd.htm>].
 13. Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. – М.: Советский писатель, 1991. – С.312, 310, 315, 318, 328-329, 330, 335-336, 397-398.

TRANSLIT

1. Brecht B. Teatr: edition in 5 vol. – М.: Iskusstvo, 1965.
2. Brecht-Handbuch / Hg. von Jan Knopf. In 5 Bdn. – Bd. 2. - Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. – 2001, S.248.
3. Golovchyner V. O dvuch raznovidnostjah epicheskoy dramy v russkoj literature XX veka // Brechtivski chasopys – Brecht-Heft. Stati. Dopovidi. Ese. Zbirnyk naukovykh prac' (Filologichni nauky). – Zhytomir: vyd-vo ZHDU im. I.J. Franka. – Vypusk 1 (2011). – P.17-31.
4. Gomolitskaja-Tretjakova T. O mojom otze / Tretjakov S. Strana-perekryjstok. Dokumentalnaja proza. – М.: Sovetskij pisatel, 1991. – P.554.
5. Engelmann B. Es gibt eine Überlieferung, die Katastrophe ist. Erinnerungskultur versus Kult der Erinnerung in Bertolt Brechts Lukullus-Texten (1939), S. 212-233. In: New essays on Brecht = Neue Versuche über Brecht / Hg. von Maarten van Dijk (2001). URL: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgibin/German/Germanidx?type=turn&entity=German.BrechtYearbook026.p0225&id=German.BrechtYearbook026&isize=text>].
6. Hecht W. Die andere Seite der Medaille. In: Berliner Zeitung. – 26.02.2013.
7. Kolazin V. Bertolt Brecht vs. Thomas Mann: kak velikogo dramaturga nagrazhdali Stalinskoy premiej // Teatr. – 2012. - №8. URL: <http://oteatre.info/bertolt-breht-vs-tomas-mann-kak-velikogo-dramaturga-nagrazhdali-stalinskoy-premiej>.
8. Kolyazin V. Delo Tret'yakova. «Kak mozno bylo poslat' ego na smert'?» O gibeli uchitelya Brekhta, «ogromnogo privetlivogo Tret'yakova»: [rezhim dostupa: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio3.htm>].
9. Konchilos' li vremja Brehta? Stenogramma diskussiji. URL: <http://ermitazh.theatre.ru/people/creators/writers/brecht/17201/>.
10. Mierau F. Tatsache und Tendenz. Der operierende Schriftsteller Sergej Tretjakow. In: tretjakow S. Lyrik. Dramatik. Prosa. –Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1972. – S.420 – 542.
11. Ryklin M. Prostranstva likovaniya. Totalitarizm i razlichie. – М.: Logos, 2002.
12. Spravki ob otdelnykh dejateljah nemetskoj kultury 20-30-h godov (po materialam fondov Centralnogo archiva FSB Rossiji) // «Vernite mne svobody». Dejатели literatury i iskusstva Rossii i

Germanii – zhertvy stalinskogo terrora. Memorialnyj sbornik dokumentov iz archiva byvschego KGB. – M.: Medium, 1997. URL: : <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/nkvd.htm>

13. Tretyakov S. Strana-perekryjstok. Dokumentalnaja prosa. – M.: Sovetskij pisatel, 1991. – P. 312, 310, 315, 318, 328-329, 330, 335-336, 397-398.